

Syntaxe du visible

Jean Paris

Volume 6, numéro 3, décembre 1973

La littérature dans la culture d'aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500301ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500301ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paris, J. (1973). Syntaxe du visible. *Études littéraires*, 6(3), 411–433.
<https://doi.org/10.7202/500301ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1973

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

SYNTAXE DU VISIBLE

jean paris

À Paul Zumthor

Nous voyons *et* nous parlons — et ce qui tient dans l'écart de ces évidences, ce serait déjà toute la structuration de notre problème, autrement dit le problème de notre structuration. Nous parlons *et* nous voyons — et ce qui peut ici nous retenir, mais un bon moment, ce ne sera, à bien réfléchir, que le statut de cette conjonction, de cet *et*.

Qu'il ne soit pas même question d'aller plus loin, tant la proposition suivante semblerait douteuse — à savoir qu'on voit ce dont on parle *et/ou* qu'on parle de ce qu'on voit. L'avancer, ce serait en effet restreindre la langage au répertoire des désignatifs *et*, par conséquent, en exclure les adverbes, prépositions, déterminants, etc. comme les abstraits — et parallèlement restreindre le visuel aux seuls éléments que la nomination découpe en lui, c'est-à-dire abolir le fond même contre lequel ces éléments semblent prendre sens. Or, fût-ce à ce prix, la parole découvrirait vite l'impossibilité d'épuiser la moindre surface: le monde nous déborde, il défie de son épaisseur, de son interminable complexité, le registre de nos lexiques — et le discours qui reste à écrire, n'en déplaise à Breton comme à Lévi-Strauss, serait d'introduction à l'excès de réalité.

Tout au long de l'histoire, ces puissances qui font la nôtre — le *regard* / le *langage* — et dont la dualité se réaffirme esthétiquement en *peinture* et *littérature* — entretiennent des rapports d'autant plus difficiles que, dans le quotidien, l'action les tient pour résolus. Si je demande à table qu'on me passe la salade, c'est vraisemblablement qu'il existe dans les parages une forme cubique, sphérique, etc. contenant des taches plus

ou moins vertes — autrement dit un référent visible — et, espérons-le, comestible — du complément direct. Signe et vision fonctionnent là comme en circuit fermé, comme les deux instances d'un geste unique dont la production quasi instantanée interdit précisément le décalage d'une question. Mais que la même phrase vienne à s'énoncer à l'occasion d'une querelle ou d'une déclaration d'amour, et cette fois aucun référent ne répond plus au signifié « épargnez-moi vos remontrances ou vos complications sentimentales », etc. Le code a donc un certain pouvoir de spécifier la situation, c'est-à-dire la présence ou l'absence d'articulation entre le dire et le voir ; c'est lui qui doit prescrire, pour s'en tenir à ce cas trivial, si « salade » désigne un objet sensible ou ne relève que de l'argot. Or ce code n'affecte, on s'en aperçoit, qu'un des deux termes du rapport : linguistiquement, du niveau phonémique à la structure grammaticale, il impose bien le régime de ses contraintes — mais visuellement il reste sans la moindre capacité de leur faire correspondre les lignes et les couleurs. Si les deux champs demeurent aussi autonomes, comment les joindre ? Par quelles opérations les conjuguer ? Quelles analogies repérer entre leurs structures, leurs fonctionnements ? Si l'on préfère : comment *parler* de la *peinture* ? Entre le mythe d'une absolue coïncidence et l'impossibilité d'un divorce total, la réponse serait sans doute à chercher dans une syntaxe profonde, corporelle — à condition toutefois d'en prévenir les hérésies.

Deux hérésies en effet nous ramènent, inverses et symétriques, au point de départ : l'annexion du visuel par le linguistique et l'annexion du linguistique par le visuel. Ni l'une ni l'autre, bien entendu, n'arborent cette franchise — et c'est même cette propension à l'implicite qui en fait les présupposés « naturels » de nombreux systèmes. On se bornera, pour le moment, à préciser leur antithèse dans la critique picturale récente, en s'autorisant, comme de cas exemplaires, des positions, disons les plus excessives.

La première attitude serait celle des structuralistes. Elle procède, on le sait, d'une reconnaissance du *signe* comme élément commun, différentiel, de toute communication — et, dans le signe, de la distinction déjà stoïcienne, et qui devait

périodiquement se réaffirmer au cours des âges, jusqu'à Saussure, entre le *signifiant* et *signifié*¹. C'est de ce rapport précisément que Pierce et Morris proposent trois catégories²:

- (1) les signes *iconiques*, constitués par similitude: l'image d'un chien, par exemple, reste conforme au chien réel;
- (2) *les indices*, où cette liaison n'est plus que de contiguïté: le chien s'indique d'une trace de pas, d'un aboiement...
- (3) les *symboles*, à plus forte raison *linguistiques*, où cette contiguïté tourne à la pure convention: l'animal identifié par «chien» l'est aussi bien par «Hund», «dog», «perro», «cane», «clebs», etc.

Ce classement s'effectue, on le voit, dans le sens d'une liberté croissante de désignation. Au niveau iconique, pour être identifiable, le signifiant doit adhérer au signifié par une ressemblance plus ou moins stricte: le signe reste à deux dimensions, dont le rapport interne est de nécessité. Au niveau linguistique, au contraire, le signifiant ne renvoie au signifié que par coutume, et dans ce signe à trois dimensions l'arbitraire — on le soutiendra contre Benveniste³ — sévit partout. Il existe ainsi, pour Pierce et Morris, une «barrière infranchissable» entre ces extrêmes, que toute tentative réductionniste, dans un sens ou dans l'autre, se devra de minimiser, sinon d'abolir.

Les phases de cette stratégie se discernent assez nettement dans l'idéologie structuraliste touchant le visuel⁴. On observera d'abord, comme une minute de silence, quelque

¹ «Au cours des âges»... On pourrait, en effet, caractériser chaque culture par la modalité qu'elle suggère de ce rapport — leur alternance dans l'histoire allant de son refoulement à son exagération. Ainsi la Renaissance s'interpréterait comme redécouverte de cette coupure du signe, contre la pensée médiévale qui tendait, dans une large mesure, à la neutraliser. Cf. pour la peinture Jean Paris, *l'Espace et le regard*, Seuil, 1965, II, ch. 1 à 4; et pour la littérature, *Rabelais au Futur et Hamlet et Panurge*, Seuil, 1970, 1971.

² Charles Sanders Pierce, *Collected Papers*, Harvard, 1932, vol. 2; Charles William Morris, *Sign, language and behavior*, Prentice Hall, 1946.

³ Émile Benveniste, «Nature du signe linguistique», in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 50 sq.

⁴ Cf. entre autres *Communications*, n° 15, 1970: «l'Analyse des Images». Le paragraphe qui suit ici reprend les réserves avancées à cet égard dans un récent essai: Jean Paris, *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, éd. Galilée, 1973, p. 12 sq.

souci de préserver l'autonomie du champ pictural: « La peinture n'est pas une langue » (J. L. Schefer), « On peut douter du caractère linguistique de ces phénomènes » (U. Eco) — car « il est normal que la réflexion sémiologique sur l'image *commence* par poser la notion d'analogie » (Chr. Metz). Mais ce scrupule, qui bloquerait l'entreprise, se trouve, à peine formulé, rejeté comme archaïque: « Il existe en effet une attitude intellectuelle que l'on pourrait résumer comme un *arrêt sur l'iconicité* »: en établissant une démarcation entre images et mots, elle joue systématiquement contre ces derniers, ou plutôt contre l'hégémonie dont ils ont charge. Qu'on se rassure: cette résistance du visuel ne représente qu'un « moment *initial* », l'essentiel étant la « conviction » qui lui succède: « la sémiologie de l'image se fera à côté de celle des objets linguistiques » (id.). À côté? Précisons: « et parfois en *intersection* avec elle ». Nous sommes donc passés insensiblement d'un dehors vers un dedans — mais de quoi? « La sémiologie de l'image *ne se fera pas en dehors* d'une sémiologie générale » (id.). Seulement, comme cette science miraculeuse n'existe encore que dans l'imagination de ses promoteurs, de quelle méthodologie disposerait-elle, sinon de celle dont on feignait de la dispenser? Quels concepts opératoires va-t-elle mettre en œuvre? « Syntagme, paradigme, dérivation, engendrement, plan de l'expression, plan du contenu, forme, substance, unité significative, unité distinctive », etc. — c'est-à-dire, de Saussure à Hjelmslev, de Benveniste à Martinet, les éléments de la *linguistique* la plus orthodoxe — où se dévoile enfin le sens entier de l'opération: « La linguistique n'est pas une partie, même privilégiée, de la science générale des signes ⁵ », c'est au contraire « la sémiologie qui est une partie de la linguistique » et, fût-elle celle des images, ne saurait donc s'en libérer.

À vrai dire, cet extrémisme ne manque nullement de tradition. Il assume même, sans (se) l'avouer, les reliquats d'un idéalisme qu'on ferait sans peine remonter à Kant et à Humboldt. Pour Ernst Cassirer, par exemple, « la représentation objective » — *a fortiori* visuelle — « n'est pas le point de départ du processus de formation du langage, mais le but auquel conduit ce processus ». Et c'est en double sens que cette action s'exerce. Vers l'extérieur, le nom précède la chose,

⁵ Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Gonthier, Médiations.

en quelque sorte, son unité fixe « le point de cristallisation » des aspects multiples qu'elle offre comme des séries où elle s'insère. Vers l'intérieur, corrélativement, le langage « prend une part active et constitutive à la formation de la conscience et de la volonté », par conséquent de la perception même. « Le monde n'est pas seulement compris et pensé par l'homme au moyen du langage ; sa vision du monde et la façon de vivre cette vision sont déjà déterminés par le langage⁶ ». Tout se passe — Benveniste tentera, de son côté, de l'établir pour Aristote⁷ — tout se passe comme si les catégories de la sensibilité et de l'entendement se réduisaient, en définitive, à celles du lexique et de la grammaire. Telle serait, en tous cas, la position d'un Trier⁸ : toute langue est une grille, « un système opérant une sélection à travers la réalité objective et à ses dépens », structurant donc « à sa propre manière » cette réalité, c'est-à-dire ne découpant en elle que les éléments et les fonctions qui lui correspondent. « Nous disséquons la nature », confirmera Whorf, « suivant les lignes tracées d'avance par notre langue maternelle⁹ ». Logiquement, comment la peinture échapperait-elle aux mêmes déterminations ? Comment la critique en marquerait-elle mieux le caractère *secondaire* qu'en la pliant à des méthodes linguistiques ? En la ravalant, comme Jean-Louis Schefer¹⁰, à un répertoire de figures de rhétorique ? Et comment s'étonner alors, de métaphores en antonomases, de synecdoques en hyperboles, de ne trouver en elle que le postulat qu'on y introduisait ? Dérision limite : « L'image n'existe que par ce qu'on y lit¹¹ ».

On devine que cet impérialisme devait tôt ou tard produire son contraire. La seconde hérésie dont la mode se soit

⁶ Ernst Cassirer, « le Langage et la construction du monde des objets » (1933), in *Essais sur le langage*, J. C. Pariente éd., éd. de Minuit, 1969.

⁷ Cf. Émile Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », *ouv. cité*, p. 63 sq. — et la réfutation qu'en propose Jacques Derrida, « le Supplément de copule. La philosophie devant la linguistique », in *Marges*, éd. de Minuit, 1973.

⁸ Jost Trier, « Das sprachliche Feld », *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Bildung*, 1934, n° 10.

⁹ Benjamin Lee Whorf, *Language, thought and reality*, Cambridge, Mass., 1956.

¹⁰ *Scénographie d'un tableau*, Seuil, 1969.

¹¹ *Communications*, n° 15, p. 9.

emparée, par un retournement pur et simple de la première, exalte donc le «figural» au détriment du linguistique, et c'est Jean-François Lyotard qui s'en veut le doctrinaire. Là encore, le radicalisme n'est pas sans précédent. Dès la *Phénoménologie de la perception*, vision et langage apparaissent, chez Merleau-Ponty, «mutuellement exclusifs» — à cette nuance près que la première revendique cette fois «la primauté ontologique¹²». Pourquoi cela? Parce que la vision seule — le langage n'étant voué, lui, qu'à l'ordre du *duel* — assure, en deçà de toute catégorisation, l'unité *indivise* du percevant et du perçu. «Tenez, quand je regarde cette côte-là, en face, ce grand pli vert, ce peuple d'arbres qui grimpe la montagne, j'ai tout le bois dans les yeux, il me pénètre, m'envahit, coule dans mon sang; et il me semble que je le mange, qu'il m'emplit le ventre, je deviens un bois moi-même¹³». Le secours, inattendu ici, de Maupassant recoupe celui que Merleau-Ponty sollicite en Cézanne: «la conscience que j'ai de mon corps est *immédiatement* significative d'un certain paysage autour de moi¹⁴», et inversement. On sait ce que le peintre des *Sainte-Victoire* en devait dire: «Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini. Je ne fais plus qu'un avec mon tableau»...

Si regarder un objet, c'est ainsi «venir l'habiter¹⁵», l'expérience optique a priorité sur sa propre explicitation; elle constitue d'emblée le modèle de toute intégration au monde et du monde, et comme l'archétype de toute perception. Ce que Heidegger attend du poète, Merleau-Ponty l'attend du peintre: cette restitution d'un «silence primordial» dont les mots mêmes, comme l'espace, préserveraient la trace. Et c'est pourquoi, l'hégémonie visuelle à peine établie, il va s'agir d'amener les signes linguistiques à une transparence équivalente, de les fonder comme véritables extensions du regard. «Au moment même où le langage emplit notre esprit jusqu'aux bords, sans laisser la plus petite place à une pensée qui ne soit

¹² Cf. Eugenio Donato, «Language, vision and phenomenology», *MLN*, 1970, n° 6.

¹³ Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*, 1887.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, «Sur la phénoménologie du langage», in *Signes*, Gallimard, 1960, p. 111.

¹⁵ *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, p. 429.

prise dans sa vibration, et dans la mesure justement où nous nous abandonnons à lui, il passe au delà des « signes » vers leur sens¹⁶ ». Le privilège du regard est qu'il ne se voit pas, mais aucune langue ne se discerne davantage : nous ne voyons pas plus les caractères sur une page que nous n'entendons les phonèmes qui nous parviennent : « La merveille du langage est qu'il se fait oublier¹⁷ » — ou plutôt ce qui se fait oublier dans cette perspective, comme chez Husserl du reste, comme chez Sartre, c'est l'essentiel : c'est le règne du *signifiant* qui se trouve ici, et un peu vite, spolié de son autonomie, de son opacité, et quasiment réduit au statut iconique. Ce n'est pas un hasard si cette réduction va « de soi » pour de nombreux théoriciens de la peinture — pour Gombrich par exemple, « nous n'avons pas conscience des lettres, voire des mots individuels, mais seulement de l'information elle-même, dès qu'elle a pris cours... La compréhension est si automatique que le symbole en devient transparent et qu'il élude l'attention », etc.¹⁸

Lyotard se garde évidemment de tomber dans ce piège. Mais s'il s'en garde, c'est qu'il y a là, pour lui, quelque tentation. Ce seront donc moins les constructions élaborées de *Discours Figure* qui la révéleront que telles notes hâtives, griffonnées dans l'enthousiasme de mai 68, sans contrôle apparent et sans ponctuation : « L'œil n'est pas un organe des sens il est l'organe de tous les sens et le sens de tous les organes L'œil est le maître de la distance verticale au bout de laquelle le monde est possible. Cette profondeur est le secret de la forme Sans l'œil la figure n'aurait pas de fond l'avant pas de revers la femme pas de secret pour l'homme la parole ne recèlerait pas de silence »... Et encore : « Il y a du voir jusque dans le dire La forme du discours n'appartient pas à la signification ne relève pas d'une membrure linguistique... L'expression est l'œil dans le discours l'œil dans l'oreille¹⁹ ». Ainsi le langage, à la limite, ne

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, « le Langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, p. 54.

¹⁷ *Phénoménologie de la perception*, p. 459.

¹⁸ E. H. Gombrich, « The Evidence of images », in *Interpretation: Theory and practice*, ed. Ch. Singleton, Johns Hopkins University Press, 1969.

¹⁹ Jean-François Lyotard, « Désirévolution », in *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973, p. 32-33.

relève même plus de son propre code, ne représente qu'un succédané de la vision. Nous n'accédons à lui que par la vertu des yeux — et d'où vient alors que leur suprématie reste méconnue? C'est que *depuis* les Grecs — nous retombons ici dans le genre d'archéologie dont Heidegger a fixé la mode — le visuel a été déchu de ses droits par le scriptural. Dès l'origine de la philosophie — cette origine que Derrida accuse comiquement de tout le contraire²⁰ — «le drame de la peinture occidentale» s'annonce dans le triomphe usurpé de l'*écriture*. C'est par elle que «le message intelligible vient à la place du regard égyptien; et il le dissipe, et ainsi le parleur, le philosophe se rassure, il a eu raison du figural à coups de mots²¹». À partir de là, en effet, le sensible se trouvant «thématisé comme un moins-être», la répression du désir et de la jouissance — ou si l'on préfère, «la résorption du voir dans le dire» — devient la tâche même de la métaphysique. Seulement, opprimé dans l'histoire, le figural n'en garde pas moins sa «primauté ontologique», puisqu'au rebours du signe linguistique référé, par définition, à «autre chose», la figure, elle, «n'est à la place de... rien» — et il n'est pas étonnant, depuis Cézanne et Mallarmé, que le refoulé fasse retour dans le discours lui-même, c'est-à-dire inverse le mécanisme qui depuis l'origine le refoulait.

Le rapport langage / peinture apparaît donc inséparable d'une perversion idéologique dont Hegel représenterait, comme d'habitude, le fantasme accompli. Si la singularité du sensible demeure exclue, et même impensable en nos philosophies, c'est que, pour la fonder, «il faut la dire, donc la placer dans un champ sémantique qui l'introduit à l'université», mais qui, du coup, la neutralise. L'opération que Lyotard se trouve amené à dénoncer comme *constitutive* de notre culture, c'est ainsi la constante récupération de la *différence* par une

²⁰ Cf. *De la grammatologie*, éd. de Minuit, 1967, où l'*écriture* nous est donnée pour humiliée par la *parole*, cet abaissement trahissant l'orientation «logocentrique» de la métaphysique occidentale, en attendant qu'une «science» fictive, la grammatologie, la vienne déconstruire. La même idée, obsessionnelle, reparaît dans «la Pharmacie de Platon» (in *la Dissémination*, Seuil, 1972); mais ne fait plus, dans «la Double Séance» (*ibid.*), et devant l'embarras croissant de la soutenir, l'objet que de déplacements, travestissements et dénégations, comme si elle avait été inventée par ses adversaires.

²¹ Jean-François Lyotard, «Cadeau d'organes», in *Dérive*, p. 49.

opposition qui permet seule, en lui donnant sens, de la conjurer. Car la «différence pure» ne saurait faire «l'objet d'aucune reconnaissance»: non-dicible, elle échappe à tout système de pensée, elle se pressent «comme une chute, comme un glissement et une erreur» qui «va de pair avec l'angoisse» et ouvre dangereusement, à l'instar des révolutions, «un espace et un temps de vertige» où se défont tous les repères, les acquêts du savoir. Il faut donc, pour prévenir la menace qu'elle constitue, la contraindre à entrer dans le champ de l'intelligible, et comment? En l'*opposant* à quelque élément déjà connu, répertorié, en l'intégrant par conséquent, à titre de *contraire*, au mécanisme même de la conciliation. De ce point de vue, langage, logique et dialectique fonctionnent exactement sur le mode du *mythe*, dont la finalité reste d'apaiser, de refouler «la différence qu'il raconte, de la mettre en place dans un système, c'est-à-dire de la transformer en opposition²²».

Jusqu'ici nous sommes dans un procès, disons, politique — où un certain *spontanéisme* tente paradoxalement de s'improviser une théorie — mais qui se prolonge tout aussitôt en procès perceptuel. S'«il n'y a pas d'organisation naturelle de l'espace», si «la réalité est toujours médiatisée par le système culturel», il paraît légitime de contester dans la vision les effets mêmes de cette idéologie. Effectivement, l'opération reste identique de part et d'autre: le visuel, lui aussi, «fait l'objet d'une "correction", d'un aplatissement constants qui visent à éliminer la différence et à homogénéiser l'espace en système d'oppositions». Et là encore, ce qu'il faut souligner, c'est le rôle funeste du linguistique, et notamment du scriptural, qui «va de pair avec le refoulement, le rejet de la figuralité». Comme les mots avant la phrase, «avant la mise en ordre de la chose selon la "bonne forme", le donné s'offre dans un halo, dans des surimpressions et dans des courbures que le mouvement de l'œil va avoir précisément pour résultat d'éliminer» — «procédure majeure grâce à laquelle la *réalité* se constitue en tant qu'ensemble²³», s'articule «selon des constantes» nous permettant, entre autres, de nous y retrouver. Mais ne s'agirait-il

²² Jean-François Lyotard, *Discours Figure*, Klincksieck, 1972, p. 41 sq, 135 sq, 166.

²³ *Ibid.*, p. 164, 155 à 157.

pas là d'un processus normal d'adaptation ? Nullement. « L'éducation et l'habitude stimulent le désir de voir la réalité correspondre aux concepts. Notre œil et notre cerveau rectifient les distorsions²⁴ » — et deux particularités, conjuguées, en portent le blâme : l'affaiblissement de la vision périphérique au profit de la vision fovéale nous interdit une « vaste frange » latérale « que l'attention focalisée refoule » ; et la mobilité oculaire, en ne construisant que le « connaissable », nous mystifie comme le langage ou la philosophie en nous fermant au véritable espace, qui est courbe, pour le réduire arbitrairement à trois dimensions.

Le remède est donc simple. Puisque « le mouvement de l'œil, en parcourant le champ, le construit de façon à le reconnaître, il faut l'arrêter » : « la saisie de la différence, du déséquilibre fondamental du champ visuel exige que soit suspendue l'opération » qui le structure. Un conseil : « fixer l'œil sur un point longtemps et laisser venir de côté, sans se tourner vers lui, ce qui justement est éliminé par la vision préhensible, secondaire, articulée » — et bientôt, « au lieu de l'espace rectangulaire, stabilisé, constant, central de la saisie en zone fovéale », voici surgir « cet espace courbe, crépusculaire, évanescent, latéral²⁵ », qui serait proprement celui de la « vérité ».

Le dommage est que l'expérience tienne à la fois de l'impossible et du contradictoire. De l'impossible — Lyotard l'admet ailleurs : « L'œil ne peut rien voir sans bouger la mobilité est son état²⁶ ». Non seulement, pour une lumière donnée, l'iris et la pupille se dilatent et se contractent en une série d'oscillations dont la fréquence est mesurable²⁷, mais les six muscles qui commandent le globe oculaire ne cessent de lui imprimer des infimes saccades, grâce auxquelles en se déplaçant sur la rétine l'excitation se renouvelle — car si l'image, comme le souhaite Lyotard, parvenait jamais à se

²⁴ A. Barre et A. Flocon, *la Perspective curviligne*, cité par Lyotard, *ibid*, p. 157.

²⁵ *Ibid.*, p. 157 à 159.

²⁶ « Désirévolution », in *Dérive*, p. 33.

²⁷ Cf. par exemple L. Stark, « Servo analysis of pupil reflex », in *Medical Physics*, ed. O. Glasser, Chicago, 1960, vol. 3.

stabiliser elle s'effacerait tout simplement en quelques secondes²⁸. Et quant à cette fameuse « saisie de la différence », comment l'attendre sans encourir la contradiction, puisque « le périphérique n'est pas seulement brouillé, il est autre » et que « toute tentative de le *saisir* le perd » ?

Or, le saisirait-on, qu'on verrait mal en quoi l'espace ainsi révélé serait plus « vrai » que l'autre. Et le présupposé qui le fait espérer rappelle fâcheusement le vieux primat de la *sensation*, la distinction, chère à Helmholtz, entre le simple enregistrement du stimulus et l'acte « mental » — dont, bien avant Merleau-Ponty, des esthéticiens comme Fiedler ou Von Hildebrand devaient faire justice. Ce qui garantit, pour Lyotard, l'authenticité quasiment nouménale de l'espace courbe — « l'espace visuel est un espace courbe » — ne serait, en effet, que son *antériorité* : « Le véridique est la configuration déséquilibrée de l'espace *avant toute construction* ; il exige que le mouvement de l'œil soit déconstruit dans une immobilité²⁹ » qui représente, on vient de le voir, une utopie. Comment une « configuration » précéderait-elle « toute construction » ? Comment ce qui ne se donne « à voir ni à penser » s'imposerait-il comme seul lieu « où travaille la vérité » ? Ne nous attardons pas à ces énigmes. Il y a plus grave. Car ce qu'on nous propose ici sous couleur de révolution, c'est tout bonnement un retour aux « données immédiates » du bergsonisme, à cette vieille mystique reléguant le « réel » au primordial, au spontané, à ce qui « s'offre », indicible, « avant la mise en ordre³⁰ » — le latéral tenant à peu près vis-à-vis de l'espace le rôle que la durée tenait vis-à-vis du temps.

Au vrai, l'espace n'est pas plus curviligne que rectangulaire. Ses modalités dépendent au contraire de celles mêmes du contexte perceptuel. Il sera saisi comme courbe dans des conditions hallucinatoires, comme étale dans une visée monoculaire, comme fragmenté sous une lumière stroboscopique,

²⁸ Cf. L. A. Riggs, E. Ratliff, J. C. et T. N. Cornsweet, « The Disappearance of steadily fixated visual test objects », *Journal of the Optical Society of America*, 1953, n° 43.

²⁹ *Discours Figure*, p. 159, nous soulignons.

³⁰ *Ibid.*, p. 156.

etc. Il n'y a pas de données brutes que la perception, comme l'idéologie, viendrait *ensuite* falsifier. « Même la plus simple impression sensorielle, qui semblerait n'être purement que matière première pour les opérations de la pensée, est déjà un fait mental³¹ », et c'est d'emblée que la structuration impose ses découpages, ses colorations, ses rythmiques. Par exemple, quant au transfert du périphérique vers le foyer, ce « refoulement du véridique » qui ferait « le drame de la peinture occidentale », et dont l'écriture serait l'instigatrice, eh bien, avant de le « déconstruire », il faudrait peut-être s'informer quelque peu. Le chat, qu'on soupçonnera difficilement d'être victime de la dialectique hégélienne, présente en effet la même propension³² ; et la grenouille, elle aussi, paraît si peu intéressée par le marginal que ses réflexes de préhension sont commandés directement par sa rétine³³, etc. Après cela, l'ironie veut que ce soit justement à notre activité *linguistique* qu'un spécialiste comme Richard Gregory compare ces mécanismes : « Les traits auxquels répondent les diverses cellules forment les *mots* du *langage perceptuel* du cerveau, qui est organisé par ce qu'on pourrait appeler une *grammaire de la perception*³⁴. »

C'est d'ici même qu'il faudrait partir. En se gardant — on vient de le dire par le biais de ces deux critiques — de penser le visuel sur le modèle du linguistique comme le linguistique sur le modèle du visuel. Seul le respect des propriétés spécifiques de chaque champ offre chance, en effet, d'en dégager les analogies. À commencer par celle-ci : l'*ambiguïté*. Qui ne tient pas seulement à la situation existentielle ou topologique des deux systèmes, telle que l'exprime par exemple Lacan : le langage est en moi, je suis dans le langage / « le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau » — ou : je parle et je suis parlé / « je ne vois que d'un point, mais dans mon

³¹ Konrad Fiedler, « Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit », in *Schriften über Kunst*, Leipzig, 1896. Cf. aussi Adolf von Hildebrand, *Das Probleme der Form in der bildenden Kunst*, 1893.

³² Cf. D. Hubel et T. N. Wiesel, « Receptive fields, binocular interaction and functional architecture in the cat's visual cortex », *Journal of Physiology*, 1962, n° 106.

³³ Cf. J. Y. Lettvin, H. R. Maturana, W. S. McCulloch, W. H. Pitts, « What the frog's eye tells the frog's brain », *Proceedings of the I.R.E.*, 1940, n° 47.

³⁴ R. L. Gregory, *The Intelligent Eye*, McGraw-Hill, 1970, p. 25.

existence, je suis regardé de partout», etc. Ces généralités n'ont ici pour mérite que de préparer une équation plus pertinente: la phrase est piège à sens comme le tableau, «piège à regard³⁵».

Nous croyons, par une adhésion spontanée, mais trompeuse, qu'une parole, qu'un écrit livre *tel* sens, comme une vision *telle* donnée du monde — et c'est là sans doute le requisit de toute communication. Mais «c'est en questionnant ce rapport à l'extériorité, en inventoriant son laps de proximité et d'éloignement, en mettant en cause cette sécurité qu'offre le dehors au dedans, l'antérieur à l'ultérieur, l'*arché* au *meson*, que l'expérience de la pensée se retourne sur sa propre condition de possibilité, sur la possibilité qu'a cet espace de se constituer³⁶.» Et si l'ambiguïté forme la figure élémentaire de cette «mise en cause», c'est qu'en deçà de l'énonciation ou du regard qui la résolvent, elle n'édifie précisément d'espace que contesté, de rapport qu'éluusif, de sens qu'hypothétique; c'est qu'elle oblige, dès son constat, à poser ces termes «au futur», comme limites toujours reculées d'une élucidation, révélant ainsi ce que dérobent les signes: le procès sous-jacent, dynamique, qui les produit — et ce dans le langage *comme* dans la vision.

Au niveau immédiat du moindre énoncé, Chomsky a bien noté le caractère déceptif de l'information. L'illusion du message instantané, dont se soutient la communication, recouvre pour le moins deux structures différentes, comme s'il y avait aussi chiasme dans la parole: une *structure de surface*, suite d'unités articulées, porteuse de la représentation phonétique / et une *structure profonde* porteuse des constituants qui en forment le sens. Or, ces structures, entre lesquelles s'effectue le travail des *transformations*, ne sauraient pour cette raison même être identiques, leur écart variant jusqu'à l'extrême dissemblance: «l'organisation sous-jacente d'une phrase, sujette à une interprétation sémantique, ne se révèle pas nécessairement dans l'agencement effectif et le tour donné aux parties qui la composent», et corrélativement, «la représentation de surface n'exprime en aucune façon les relations

³⁵ Jacques Lacan, *le Séminaire*, Livre XI, Seuil, 1973, p. 89, 69, 83.

³⁶ Pierre Beaudry, ouvrage à paraître.

grammaticales indispensables à l'interprétation sémantique³⁷ ». Aussi cette structure de surface, quoiqu'elle puisse par certains traits, intonation, placement des mots, etc. influencer le sens³⁸, reste-t-elle inapte à le déterminer entièrement à soi seule : « En bref, il est clair que la structure superficielle est souvent trompeuse, qu'elle apporte peu d'information³⁹ » et qu'elle prête, dans cette mesure même, à toutes sortes d'amphibologies, d'homophonies, d'équivoques. Au seul niveau phonologique, rien ne permet de distinguer « Paul part en caravanne » de « Paul part en car à Vannes » ; ni de préciser dans « Jules n'a pas vu le feu rouge » si Jules ne l'a pas vu du tout ou s'il l'a vu d'une autre couleur. Seule la mise en arbre, c'est-à-dire le tracé de l'indicateur transformationnel, lève l'alternative en différenciant les structures profondes en rivalité et, partant, en contraignant au *choix*. Encore cette procédure laisse-t-elle subsister quelque doute sur la valeur littérale ou figurée de l'expression qu'elle élucide, comme Frege semblait d'avance s'en aviser⁴⁰ — ainsi une phrase aussi banale que « Le cheval transporte l'homme » serait susceptible au minimum de huit interprétations, selon que les syntagmes nominaux renvoient au général ou au particulier, et le syntagme verbal à telle ou telle de ses acceptions :

- (1) L'espèce chevaline sert de monture à l'espèce humaine
- (2) L'espèce chevaline passionne l'espèce humaine
- (3) L'espèce chevaline sert de monture à Mr Smith
- (4) L'espèce chevaline passionne Mr Smith
- (5) Tel cheval, Silver Dollar, sert de monture à l'espèce humaine
- (6) Silver Dollar passionne l'espèce humaine
- (7) Silver Dollar sert de monture à Mr Smith
- (8) Silver Dollar passionne Mr Smith.

Or, c'est exactement ce qui se produit dans la vision. « L'ambiguïté apparaît clairement comme la clé de tout le problème de

³⁷ Noam Chomsky, *la Linguistique cartésienne*, trad. E. Delanoë et D. Sperber, Seuil, 1969, p. 62 ; *Topics in the Theory of generative grammar*, Mouton, 1966, p. 17.

³⁸ Sur cette rétroaction, modifiant sensiblement le « schéma standard » de 1965 (Postal), cf. N. Chomsky, « la Forme et le sens dans le langage naturel », trad. Mitsou Ronat, in *Hypothèses*, Seghers/Laffont, 1972.

³⁹ N. Chomsky, *le Langage et la pensée*, trad. L.-J. Calvet, Plon, 1970, p. 60.

la lecture des images » ; mais en leur demeurant « inhérente » elle ne saurait pas plus que dans le langage « être perçue comme telle⁴¹ ». Pourquoi ? « N'y a-t-il donc pas de sens dans le voir ? Oui, sans doute, mais immédiat, et cet immédiat est une espèce de non-sens⁴² ». À tout le moins il recouvre une information aussi déceptive que la représentation phonologique d'un énoncé. Sans évoquer les illusions d'optique que Gombrich se fait un devoir ironique de cataloguer, « un mouchoir blanc peut être dans l'ombre objectivement plus sombre qu'un tas de charbon dans le soleil⁴³ ». Et si « la relation du sujet avec ce qu'il en est proprement de la lumière semble donc bien s'annoncer déjà comme ambiguë⁴⁴ », c'est le champ visuel tout entier qui s'offre d'emblée pour lieu d'innombrables alternatives. « Problème de base qu'affronte le cerveau perceptuel : l'ambiguïté des données sensorielles. La même donnée peut toujours "signifier" l'un des multiples objets éventuels ». Le fait que la surface rétinienne réduise à deux dimensions ce qui en a trois — la troisième réintroduite par superposition des deux champs monoculaires — rend même toute projection « essentiellement ambiguë, puisque n'importe laquelle pourrait représenter n'importe quel terme dans une infinie série d'objets d'orientation différente ». Il faut donc qu'intervienne le risque impératif d'une *option* : « La perception consiste à opérer le meilleur choix compte tenu des évidences qui se présentent » ; elle « implique un pari sur l'interprétation la plus probable des données » — et c'est par là qu'elle constitue, pour Gregory, comme un modèle élémentaire de *langage* : « Notre pensée la plus abstraite pourrait bien être le prolongement direct des premières tentatives de l'œil primitif pour interpréter les structures en termes d'objets externes⁴⁵ ».

Ce n'est donc pas dans les données courantes que l'ambiguïté a chance d'*apparaître*. À ce niveau d'urgence, elle se

⁴⁰ Gottlob Frege, « Sens et dénotation », « Concept et objet » et « Recherches logiques », in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Seuil, 1971.

⁴¹ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton University Press, 1960, p. 238.

⁴² Louis Marin, « Textes en représentation », *Critique*, nov. 1970, n° 282, p. 909.

⁴³ E. H. Gombrich, *ouv. cité*, p. 52.

⁴⁴ Jacques Lacan, *ouv. cité*, p. 88.

⁴⁵ *Eye and Brain*, World University Library, 1966, p. 180, 234 ; *The Intelligent Eye*, p. 25 sq.

trouve résolue avant même de se poser vraiment, par un mécanisme d'auto-défense assurant la cohérence de l'environnement. « Notre incapacité à la saisir comme telle », remarque Gombrich, « nous protège d'apprendre que les formes "pures" autorisent une infinité de lectures spatiales⁴⁶ ». Pour qu'elle s'avère comme composante fondamentale et que s'éclaire, du même coup, le procès perceptuel, il faut en venir à des objets privilégiés interdisant la formation d'une hypothèse. Par exemple au cube de Necker dont les deux faces frontales, vues en transparence, ne permettent pas de savoir laquelle est en avant. Ou à ces hémisphères apparaissant indifféremment convexes ou concaves. Ou aux rectangles accolés dont la pliure semble aussi bien en saillie qu'en retrait. Ou aux devinettes lisibles en sens inverses. Ou aux perspectives contradictoires comme *le Pêcheur* de Hogarth ou les gravures de Maurits Escher. Ou aux « objets impossibles » de Penrose. Ou aux chambres d'Ames. Ou aux dessins des Gestaltistes où figure et fond se permutent indéfiniment. Etc.⁴⁷

Ce que ces images présentent de commun, c'est d'être irréductibles par leur constitution même à un seul sens, une seule orientation, comme le sont, croyons-nous, les objets quotidiens. L'œil hésite devant elles entre deux interprétations inconciliables et d'une égale pertinence, dont aucune ainsi n'arrive à triompher. Chklovski avait déjà montré, au temps des Formalistes, que c'est en déroutant, en ralentissant, en obscurcissant une perception constamment menacée de se dégrader en automatisme, que l'art nous rend au « sentiment des choses », à leur présence énigmatique⁴⁸ — et dans ce sens, de telles expériences relèvent bien de l'esthétique. Non seulement elles nous réintroduisent dans l'évidence du dynamisme perceptuel, mais elles nous renseignent sur sa nature, sur son mode de fonctionnement. Impossible, ici, de se débarrasser du signifiant en le résolvant d'avance d'une hypothèse. La figure résiste, comme un tableau, à toute réduction. Telle lecture n'y prédomine que pour aussitôt s'effacer devant l'autre, et nul

⁴⁶ E. H. Gombrich, *ouv. cit.*, p. 263.

⁴⁷ Outre Gregory, Gombrich, cf. Rudolf Arnheim, *Art and visual perception et Visual Thinking*, University of California Press, 1971.

⁴⁸ Viktor Chklovski, « l'Art comme procédé », in *Théorie de la littérature*, trad. T. Todorov, Seuil, 1965.

critère ne prescrivant quelle serait la bonne, le système confirme « tantôt la première, tantôt la seconde, et ne parvient jamais à une conclusion ». Nous sommes donc condamnés à subir ces oscillations, à rester prisonniers d'une perplexité paradoxale, comme un juge qui, « recevant des preuves incompatibles de deux témoins et acceptant leurs deux versions » se verrait contraint d'admettre que « deux choses qui ne sauraient absolument pas se produire ensemble » se produisent néanmoins, chacune s'affirmant tour à tour, sans pour autant s'imposer définitivement⁴⁹. Et voici l'essentiel : ce que révèle ce phénomène, comme celui de la *rivalité rétinienne*, c'est que, loin d'être déterminée uniquement par l'excitation sensorielle, la perception engage, même à ce niveau élémentaire, un « processus d'interprétation⁵⁰ » — en d'autres termes, qu'il faut bien discriminer en elle une *structure profonde* et une *structure superficielle*.

Le parallèle avec la linguistique générative devient ici très évident. Si la considération des formes polyvalentes a pu tenir une telle place dans l'analyse chomskyenne, c'est qu'elles confirment pareillement la nécessité d'interpréter le procès du langage sur deux niveaux distincts. Cette nécessité, le plus souvent inaperçue, ne se fait en effet contraignante que dans les cas où l'exigence immédiate du sens est déçue, déroutée, vacille entre deux solutions possibles : « Jules a-t-il vu le feu rouge ? » (lequel était bien rouge) / « Jules a-t-il vu le feu rouge ? » (alors qu'il était vert). Le dégagement, dès lors, des structures profondes correspondant aux deux éventualités équivaut rigoureusement, dans l'ordre perceptuel, à la formulation des deux hypothèses touchant les formes ambiguës. Dans un cas comme dans l'autre, c'est le détour de l'exceptionnel qui nous rend explicite le fonctionnement « normal ». Puisque celui-ci, dans le langage comme dans la vision, refoule l'équivoque avant même de la constater, nous ne pouvons en prendre conscience qu'en nous voyant forcés de « passer d'une lecture à l'autre, et en nous apercevant alors que toutes deux conviennent également à l'image⁵¹ » ou à l'énoncé.

⁴⁹ Sur cette problématique de l'ambiguïté et de l'alternance, cf. Jean Paris, « l'Agonie du signe », in *l'Atelier d'écriture, Change*, mai 1972, n° 11.

⁵⁰ R. L. Gregory, *Eye and Brain*, p. 12, 198 ; *The Intelligent Eye*, p. 15.

⁵¹ E. H. Gombrich, *ouv. cité*, p. 249.

On comprend à présent pourquoi ces analogies ne pouvaient surgir dans une perspective structuraliste. C'est qu'en posant le *signe* à la base, comme produit fini, l'analyse se condamnait d'avance à ne saisir que des structures superficielles, à en réduire l'hétérogénéité incompréhensible en réduisant la peinture au langage ou inversement. Mais ce n'est pas au niveau de leurs signes que ces champs se comparent, c'est au niveau de leur élaboration. En déplaçant l'accent du statique vers le dynamique, du signe produit vers le procès sous-jacent de sa production, de la structure constituée vers la structuration qui la constitue, l'orientation *générative* situe le problème à son vrai lieu et permet seule de mettre en équation les deux champs sans sacrifier la spécificité de l'un ni de l'autre. L'urgence de cette mutation n'a échappé, du reste, ni à Gombrich ni à Gregory. C'est sans doute, soutient le premier, « la distinction qu'effectue Chomsky entre structure de surface et structure profonde, dans l'appréhension et la compréhension du langage, qui révèle un processus analogue, à double niveau, dans notre activité de reconstruction⁵² ». Le second va plus loin encore : « Ce qui paraît le plus vraisemblable, c'est que la structure profonde du langage s'est en quelque sorte développée à partir des structures antérieures des hypothèses perceptuelles touchant les objets » — puisqu'à l'exemple de la représentation sémantique « ces hypothèses doivent être sélectionnées et combinées indépendamment de l'information sensorielle⁵³ ». Et si tel est le cas, si le procès du langage reste bien isomorphe à celui de la perception, de la vision, s'il en constitue bien le prolongement et l'analogue, il devient possible alors de poser les fondements d'une *critique générative* dans la peinture⁵⁴.

Deux modèles se proposent à partir de là : l'un étendu, l'autre restreint. Le premier, qui renverrait à une psychologie générale de la perception, voire à une syntaxe du corps entier, se trouve déjà largement opératif dans les travaux de Rudolf Arnheim, pour qui toutes les catégories de l'art pictural ou,

⁵² E. H. Gombrich, « The Evidence of images », in *ouv. cité*, p. 63.

⁵³ R. L. Gregory, *The Intelligent Eye*, p. 165.

⁵⁴ Sur l'homologue en littérature, cf. *la Critique générative, Change*, sept. 1973, n° 16/17.

aussi bien, de la « pensée visuelle » — contour, forme, développement, espace, lumière, couleur, mouvement, tension, expression, etc. — engageraient comme un système d'ensemble de nos tropismes. Il n'est donc pas ici question d'y revenir⁵⁵. Le second, en revanche, s'en tient étroitement à l'exploration d'un rapport optique annoncé dès le titre de *l'Espace et le regard* et précisé depuis dans une introduction à *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, dont on pourrait, pour terminer, examiner quelques éléments.

Qu'en serait-il donc, en peinture, de composantes comme *structure de surface* et *structure profonde* ? Si dans un énoncé la première supporte l'interprétation phonétique, la seconde l'interprétation sémantique, le mécanisme des transformations reliant l'une à l'autre, qu'en serait-il dans un art restitué, par principe, à la pure spatialité⁵⁶ ? Ce n'est évidemment pas dans les enchaînements anecdotiques des détails, dans la narrative, dans la syntagmatique du tableau si l'on veut, qu'on décèlera sa *structure profonde*. Ni même dans les espace-ments, les lacunes, les suggestions de la représentation — à la façon de Freud retrouvant chez Léonard la permanence d'un traumatisme. Encore moins dans les schématisations, les mises en cadastres et pointillés, résumant un Poussin en quelques triangles, un Turner en une spirale, un Delacroix en une arabesque. Car ce serait là justement, traditionnellement, s'en tenir à la *surface* dont le propre, on l'a vu, est d'éluder l'information, et dont l'ambiguïté ne demeure pas plus réductible dans le tableau que dans l'énoncé. Si le tableau *tout entier* est cette surface déceptive, comme l'est linguistiquement l'étendue sensible du discours, la structure profonde ne saurait être décelable à ce niveau de sa *visibilité*, mais bien dans son *invisible*, c'est-à-dire dans ce qui s'y trouve sans y être, dans ce qu'on en voit sans le voir.

⁵⁵ Outre les ouvrages déjà cités, cf. *Toward a Psychology of Art*, University of California Press, 1972.

⁵⁶ Par principe... mais la peinture s'inscrit aussi dans une diachronie, puisque la moindre étendue ne se laisse jamais entièrement embrasser dans l'instantané. « Le tableau, de manière exemplaire, sert cette illusion en donnant à voir par toute sa surface l'immédiate totalité. Illusion, parce qu'en réalité le tableau subit une "lecture" sous le faisceau du regard, comme une partition ou un texte écrit ». Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969, p. 125.

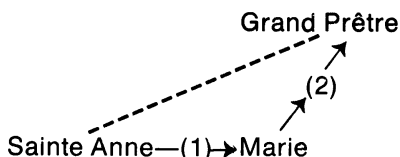
Et cet invisible, précisément, c'est le *regard*. C'est l'absent. L'indésigné, sans doute l'indésignable. Certes, il advient bien dans la peinture figurative que tels personnages se regardent ou nous regardent, que s'établissent ainsi des systèmes relationnels qui ne sont pas sans commander notre lecture⁵⁷. Et fût-ce en des toiles purement descriptives comme les «natures mortes», ou purement abstraites, formelles ou informelles, il reste encore permis d'en inférer les modalités. «À regarder des tableaux», observe Lacan, «même les plus dépourvus de ce qu'on appelle communément le regard et qui est constitué par une paire d'yeux, des tableaux où toute représentation de la figure humaine est absente, tel paysage d'un peintre hollandais ou flamand, vous finirez par voir, comme en filigrane, quelque chose de si spécifié pour chacun des peintres que vous aurez le sentiment de la présence du regard⁵⁸.» Mais par rapport à l'espace qu'il détermine, à tout ce lacs de lignes, de couleurs, de masses, de volumes, de formes où il s'insère, se dépose, ce regard ne sera jamais *indiqué* comme tel; il y restera pris d'une manière occulte, sans devenir l'objet d'une quelconque désignation. Et s'il n'est pas extériorisé, objectivé dans le tableau, s'il ne peut même y prêter à aucune *représentation*, c'est pour une raison très simple: c'est qu'il en demeure le fondement, le principe, la condition.

Ainsi le repérage des trajets visuels fournirait-il un premier analogue de la structure profonde. Et pour bien délimiter le cas sur lequel on en peut juger, choisissons le seul plan de la géométrie et, par exemple mais entre mille, la *Présentation de la Vierge au Temple* de Giotto. Trois acteurs essentiels occupent le centre de cette fresque qu'on voit à Padoue, à la Chapelle des Scrovegni. Au croisement des diagonales, la jeune Marie / derrière elle, sa mère qui l'accompagne / devant elle et plus haut, le Grand Prêtre qui l'accueille en s'inclinant légèrement. Les positions respectives de ces trois visages, et

⁵⁷ On en trouvera de nombreux exemples dans *l'Espace et le regard*, chez Duccio, Breughel, Dürer, Botticelli, le Titien, Carpaccio, le Greco, etc. Dans *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, ces systèmes visuels sont étudiés sur quatre exemples: les autoportraits de Rembrandt, les personnages de Vermeer, le thème solaire chez Van Gogh, les paysages de Cézanne.

⁵⁸ *Ouv. cité*, p. 93.

surtout la direction de ces trois regards déterminent un triangle scalène, naturellement invisible, mais qui n'en constitue pas moins le *modèle génératif* de la composition :



À vrai dire, le regard de Sainte Anne se trouve imperceptiblement en hausse par rapport à celui de sa fille, mais l'intention d'horizontalité ne s'en dément pas, bien au contraire, puisque Giotto va jusqu'à l'illustrer par les bords supérieur et inférieur de la balustrade. On peut donc tenir le regard (1) pour fondement, spécification de l'horizontale — horizontale dans le tableau, s'entend, relativement à la scène même et non nécessairement à nous. On s'aperçoit alors que cette courte ligne, abstraite, mais matérialisée par la balustrade qui la longe, est reprise de part et d'autre par une série de parallèles hachant l'étendue comme une portée musicale. La première *transformation* que subit ce regard est ainsi d'expansion, de translation, de *parallélisation* si l'on ose dire ; elle détermine en bas : les bords des marches, la plate-forme, les plinthes — en haut : les linteaux, le fronton du porche, le plafond, etc. Semblablement le regard (2) qu'échangent le Prêtre et la fillette définit la diagonale maîtresse, d'où se déduisent : en bas : la pente de l'escalier, le bras droit et de dos du paysan sous le fardeau, le dos de Sainte Anne penchée en avant, et le bras droit du Prêtre — en haut : la pente droite du toit. Le système d'angles ainsi commandé par ces horizontales et ces obliques subit alors une nouvelle transformation, constante chez Giotto, de *perpendicularisation* : il engendre sa contrepartie compositionnelle par déplacement de 90° . Aussi le regard (1), support occulte des horizontales, supporte-t-il aussi *a contrario* les verticales, lesquelles se trouvent comme par hasard, à une seule exception près, localisées dans la région qui lui fait suite : piliers du temple, bords de la plate-forme, plis du manteau ecclésiastique, chambranle de la porte, montants de l'autre escalier, etc. De même, si le regard (2) assumait les obliques dans la partie gauche de la fresque (droite pour les acteurs), dans la partie droite cette fois (gauche pour eux) il assume

celles qui s'y articulent à angle droit : voile de la femme derrière le Prêtre, bras levé du témoin, regard levé de son interlocuteur, pente du second escalier, moulure du panneau, rampe et finalement pente gauche du toit. Cette symétrie qui fait donc converger la scène vers son sommet, en construction pyramidale, n'est gouvernée en définitive que par deux simples rayons visuels. Et ce qui le démontre irréfutablement, c'est qu'au troisième côté du triangle, figuré ici en pointillés, ne correspond aucune parallèle ni perpendiculaire majeure — seuls le panier du paysan, un ou deux regards des comparses et celui, baissé, du lévite près du père de Marie pourraient à la rigueur s'en réclamer — pour la raison que cette ligne n'est occupée dans le champ pictural par aucun trajet visuel, aucun échange, et ne constitue donc pour le regard qu'une direction d'appoint, laissée vacante et, du coup, dépourvue de toute valeur fonctionnelle, de toute signifiante.

L'opération qui se dessine ici — et qu'il faudrait reprendre à d'autres niveaux : couleurs, expressivité, etc. — fait donc bien apparaître une structure profonde par laquelle la surface acquiert sa *lisibilité*. Et de même qu'en linguistique générative la *mise en arbre* dégage les transformations qui les relient, la *mise en réseau* retrace ici picturalement, on peut le voir, *le travail même de la composition*. Vis-à-vis de la structure apparente, de l'ensemble plus ou moins cohérent que forme le tableau, cette structure profonde ainsi dévoilée — en l'occurrence, le triangle — n'est donc pas à penser sur un mode causal — à l'instar, par exemple, d'un contenu *latent* dont l'image figurerait la traduction *manifeste* — mais sur un mode génératif, c'est-à-dire synchronique, comme concomitance, coïncidence, simultanéité. La supériorité de ce modèle, outre qu'il s'impose de plus en plus à l'*épistémè* de notre temps⁵⁹, c'est qu'en excluant toute temporalité comme toute spatialité orientable, différentielle, il ne pose entre surface et profondeur, entre manifestation et explicitation, aucun rapport d'antériorité ni de distance, et par là même interdit tout recours aux logiques traditionnelles de la *représentation*. De même que la

⁵⁹ Sur ce sujet, cf. entre autres Michel Serres, *Hermès ou la Communication* et *Hermès II: l'interférence*, éd. de Minuit, 1968, 1972; et Michel Foucault, *l'Archéologie du pouvoir*, Gallimard, 1969.

formulation phonétique d'un énoncé ne saurait être l'expression, la cause ni l'effet de sa structure sémantique, ni inversement, de même dans le tableau la surface visible ne saurait *résulter* d'un ordre transcendant, extérieur, qu'elle aurait charge d'exprimer: les deux systèmes fonctionnent rigoureusement ensemble et ne se différencient qu'en cette commune dynamique, aucun ne pouvant acquérir ni revendiquer sur l'autre priorité ni privilège — et si cette tentative, restreinte, d'élucider les rapports du langage et de la peinture n'avait mené qu'à ce constat, ce ne serait pas déjà la moindre avancée vers la constitution d'une *syntaxe du visible*⁶⁰.

Johns Hopkins University

⁶⁰ Elle doit se poursuivre dans un prochain numéro de *Change*, en collaboration avec Pierre Beaudry, Jean Lancri, Philippe Boyer, Paul Louis Rossi, etc.